



THEORY NOW

JOURNAL OF LITERATURE, CRITIQUE, AND THOUGHT

FURIOSO Y ABRASADOR UN DUENDE SE ABRE PASO. A PROPÓSITO DE LOS ESCRITOS DE GEORGES DIDI- HUBERMAN Y LUCÍA MONTES SÁNCHEZ¹

Salvador Jiménez-Donaire Martínez

Universidad de Sevilla

sjimenezdonaire@us.es

Didi-Huberman, Georges y Lucía Montes Sánchez. *La dama duende. El hombre que rompía los estilos*. Madrid, Avarigani Editores, 2019, 107 pp.

En *La dama duende*, Georges Didi-Huberman repasa la intensa relación entre Georges Bataille y las imágenes. En *El hombre que rompía los estilos*, Lucía Montes Sánchez revisa la huella de Georges Bataille en la escritura y pensamiento de Georges Didi-Huberman. Ambos ensayos, publicados recientemente por la editorial Avarigani, hablan de la experiencia extática del arte y la desmesura que esta trae consigo. La figura del duende teorizada por Federico García Lorca a principios de la década de los treinta se presenta como central en sendos textos. El desgarrar propio de este pequeño *demonio del arte* les sirve a los autores del libro para invitarnos a mirar —y a pensar— desde la fisura y la contradicción.

El acto de mirar, confiesa Georges Didi-Huberman en *La dama duende*, escrito en septiembre de 2017 y recientemente publicado en la editorial *Avarigani*, no le permite a uno reservarse nada; mirar perturba, punza, desgarrar. El filósofo y profesor francés examina en este ensayo la pasión que profesó Georges Bataille por las imágenes. Analizando los escritos de arte de su tocayo y compatriota, y poniendo especial aten-

¹ Este trabajo se realiza gracias a una beca del Ayuntamiento de Madrid para investigadores y artistas en la Residencia de Estudiantes de Madrid

ción en la revista *Documents*, Didi-Huberman reconoce la cosa tan verdaderamente “extraña y nada evidente” (22) que es el arte. A partir de una continuada perturbación del ojo y del pensamiento, Bataille categorizaba el arte en “estasis” o “éxtasis”. Esta distinción de opuestos, irreconciliables o no, le servía al pensador francés para asumir una inquieta curiosidad ante ese campo de batalla que sería la imagen, enjuiciando así ciertas *evidencias* y cuestionando tanto lo que el arte nos exige como lo que nosotros podemos hacer con él. De esa manera, las estasis serán, para Bataille, esos estados inertes del arte, su estatalismo. Por otra parte, los éxtasis visuales nos sacuden como espectadores pasivos y derriten nuestras certezas estéticas. Pero atención, esa disolución no será radical, nos advierte Didi-Huberman: su efecto será “una infernal dialéctica de las formas [...], una inextricable contradicción [...] vinculada a la propia estructura psíquica del deseo de ver” (27).

Es a raíz de este extatismo visual como Didi-Huberman nos habla de los «fuegos fatuos». Una vez más, el autor revisa un breve artículo publicado en la ya citada *Documents* en el que Bataille describía una exhibición musical celebrada en París bajo el título *Blackbirds 1928*. Frente a una burguesía blanca tartamuda, los negros bailaban y cantaban como llamas en un oscuro cementerio. Los descendientes de los esclavos se sublevaban, insinúa Bataille, brillantes en la sociedad descompuesta de sus opresores. Afirma aquí Didi-Huberman: “Esta descomposición libera un gas pútrido, que de repente se inflama y hace un zigzag de fuego que atraviesa el espacio iluminando nuestra noche” (29).

Es así como el fuego fatuo, de género indefinido, se menea, errante, aquí o allí o donde le plazca. Es un *espíritu maligno*, informa el autor de *Ante la imagen*, en tanto que demoníaco y en tanto que infantil, saltarán o *duende*. Aun inocente y tontorrón, nace él mismo de esos gases pútridos antes descritos, del fango y hasta de la muerte. Pero ese retorcido duende se ríe de todo aquello: celebra y bailotea y corretea sin parar. Georges Didi-Huberman asegura que es una criatura de deseo. Georges Bataille lo elevó, por todo lo anterior, a la categoría de divinidad menor, una anti-deidad, incluso, o *demonio del arte*.

Semejante categorización no resulta sorprendente cuando atendemos al origen etimológico del vocablo *duende*. Vinculado a los términos latinos *domus* o *domitus* —que se traducen como casa y doméstico, respectivamente— y al indogermánico *demd*, que alude a la casa u hogar, el duende —*duen* [de casa]; dueño [de la casa]— es definido por la RAE como un espíritu fantástico que habita en algunas casas generando trastorno y estruendo. Y es que, como nos revela Federico García Lorca en su conferencia *Juego y Teoría del duende*, a la que tantas veces se refiere Didi-Huberman en el

ensayo que aquí nos ocupa, la llegada de este pequeño demonio “presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro” (Lorca, 311).

Además, para el vocablo duende encontramos una segunda acepción que lo describe como un encanto misterioso e inefable. Otras relaciones semánticas provenientes de la lengua gitana caló ligan este término no solo a lo doméstico y lo espiritual, sino también a la maestría y al desgarramiento o dolor. Todas estas correlaciones perfilan la figura del duende como agente creativo.

El duende es, sí, una fuerza creativa, pero recordemos que este surge de la putrefacción y del sucio fango, y es por ello por lo que al crear arranca y desgarrar y “abre una herida que no se cierra nunca” (Lorca, 315). Poco o nada tiene que ver, y de esto nos avisa también el poeta granadino, con las figuras del ángel o la musa: “pan de oro” y “pliegue de túnicas”, respectivamente, ambas vienen de fuera. El duende —puro éxtasis, fuerza telúrica— se aparece *desde dentro*, cuando menos se le espera. Y si Alemania presume de musa e Italia hace suyo el ángel, para Federico España se incendia con el duende, en tanto que “espacio abierto a la muerte” (Lorca 312). Dice así una conocida sevillana del año 1972: “El embarque de *ganao* / levanta una *polvarea*: / los toros son negras sombras / que avanzan por la *verea*. / [...] Un contrabando de muerte / llevan esos siete toros, / la tarde le pone al día / su divisa grana y oro”². Es solo en esa tierra seca y cubierta de sangre pegajosa donde el duende asoma cabeza:

Quando la musa ve llegar a la muerte cierra la puerta o levanta un plinto o pasea una urna y [...] vuelve a rasgar su laurel con un silencio que vacila entre dos brisas. Cuando ve llegar a la muerte, el ángel vuela en círculos lentos y teje con lágrimas de hielo y narciso la elegía [...]. En cambio, el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa (Lorca 314).

No es extraño que el dramaturgo andaluz culpe a este travieso demonio de manchar de “horribles negros de betún” (Lorca 309) las quimeras de Goya. Ese Goya de los toros, “amante de la corrida, pero reflejando más que la belleza de la fiesta la cópula brutal del toro y el caballo, el torero prendido en los cuernos de la fiera y el revoltijo de seres despavoridos” (Saura 14). El duende habita en esa luz mortecina de los murales del pintor, intoxica con los mismos amarillos irrespirables y abre la carne con sus dientes rotos.

Estamos advertidos: “La verdadera lucha es con el duende” (Lorca, 309). Curiosa la anécdota que nos cuenta el granadino en su famosa conferencia:

2 Letra escrita por A. Verde, J. M. Moya y F. Campuzano.

Hace años, en un concurso de baile de Jerez de la Frontera se llevó el premio una vieja de ochenta años contra hermosas mujeres y muchachas con la cintura de agua, por el solo hecho de levantar los brazos, erguir la cabeza y dar un golpe con el pie sobre el tabladillo; pero en la reunión de musas y de ángeles que había allí, [...] tenía que ganar y ganó aquel duende moribundo que arrastraba por el suelo sus alas de cuchillos oxidados (Lorca, 311).

Sin dudar, Georges Didi-Huberman puntualiza en su breve ensayo que la mirada de Georges Bataille sobre las obras de arte se ha gestado en ese “juego mismo del duende” (Didi-Huberman 57). El juego y la risa y la fiesta y la celebración alocada. Pero también la peste, la herida, el exceso y la muerte. Es, lo reconoce nuestro autor, un quebradero de cabeza: una “inextricable contradicción” (59). Y aún con todo, “es un solemne majadero / todo aquel que pretende / vivir en este mundo sin su duende” (Samaniego 153).

Son muchos los duendes que el autor francés nos presenta a lo largo de su texto: desde los fuegos fatuos de Collin de Plancy o la dama de Calderón —que además da título al ensayo—, pasando por los diablillos de Andersen hasta llegar al *enduendado* Federico. Así lo señala Lucía Montes Sánchez en la segunda parte del libro que aquí nos ocupa, *El hombre que rompía los estilos*. Escrito casi dos años después que el ensayo de Didi-Huberman, en él la autora examina fuentes recientemente publicadas en relación con el duende lorquiano; Montes Sánchez reconoce, por un lado, el carácter mitológico-tradicional que el pequeño demonio presentaría hasta el siglo XIX y, por otro, la comprensión asumida “en el contexto inmediatamente prelorquiano por la que el duende residiría en el espacio de la experiencia estética en el arte” (Montes Sánchez 83). Una de las aportaciones más interesantes del ensayo es la segunda coincidencia *física y geográfica*, que Didi-Huberman omite y la autora rescata, de García Lorca y Bataille durante el Concurso de Cante Jondo organizado por el primero y Manuel de Falla en 1922. Este evento “no solo pudo haber sido decisivo para Lorca en la invención de su duende, sino que también fue una experiencia crucial para Georges Bataille en la forma en que entendió la tarea del arte y del pensamiento” (91).

Si Georges Didi-Huberman analiza en su ensayo el trabajo de Georges Bataille en torno al arte a partir de la figura del duende descrito por Lorca, Lucía Montes Sánchez profundiza en esta y otras referencias para diseccionar el *estilo* didi-hubermaniano, ese con el que el francés “inventa, cada vez, una manera renovada de ver ese objeto maldito [...] que es la imagen” (106). La autora asegura que dicho estilo se encuentra caracterizado por la ruptura “no solo en su forma de escritura y en su atención desmedida a nuevos objetos de conocimiento” (103); esta ruptura, nos dice, está carac-

terizada además por la recuperación de otros estilos con los que pensar la imagen, unos que habían sido relegados al margen. El estilo inquieto del pensador francés será influenciado —señala Lucía Sánchez Montes— por fuentes de pensamiento erráticas como la de Georges Bataille, pero también por otras figuras como Aby Warburg, Carl Einstein, Federico García Lorca, Ernst Bloch o Walter Benjamin.

El estilo basado en la ruptura de Didi-Huberman, de manera similar a como hace el duende, raja y despedaza. “Romper consistirá, entonces, en oponer «formas contra formas», «pensamientos contra pensamientos» y [...] estilos contra estilos” (105).

Es de esta manera como los autores del libro que aquí nos convoca proponen mirar desde la fisura, abrazar el oxímoron, los opuestos imposibles, para comprender los afectos implicados en la producción y observación de las imágenes.

Bibliografía citada

García Lorca, Federico. *Juego y teoría del Duende. Obras Completas, Tomo III*. México, D. F., Aguilar, 1991, pp. 306-318.

Samaniego, Félix. *Fábulas en verso castellano, para el uso del Real Seminario Vascongado*. Perpiñán, Imprenta de J. Alzine, 1824.

Saura, Antonio. *El perro de Goya*. Madrid, Casimiro, 2013.